

JULIUS EASTMAN

Femenine

Talea Ensemble

Harlem Chamber Players

KAIROS



Julius Eastman (1940-1990)

1	Femenine (1974) for Chamber Ensemble arr. Chris McIntyre		71:59
		TT	71:59

Talea Ensemble

Rane Moore, clarinet
Chris McIntyre, synthesizer/music director
Matthew Gold, percussion
Stephen Gosling, piano
Greg Chudzik, double bass

Harlem Chamber Players

Brandon George, flute
Mark Allen Jr., clarinet
Chala Yancy, violin
Josh Henderson, violin
Matthew Beaugé, viola

Born in 1940 in New York City, Julius Eastman grew up in Ithaca, New York and spent much of his life in upstate New York. He studied piano at the Curtis Institute of Music in Philadelphia and then shifted his focus to composition. Eastman was an Assistant Professor of Music at the State University of New York at Buffalo and in 1969 joined the Creative Associates, a collective of new music and modernist composers based at SUNY Buffalo. Buffalo was establishing itself as an exciting hub for new and experimental music, with faculty members Lukas Foss and Morton Feldman and musicians including Charles Mingus, Visiting Snee Professor; Archie Shepp, Associate Director of the Experimental Program for Independent Study; and soprano Gwendolin Sims. While a member of the Creative Associates and the S.E.M. Ensemble, Eastman performed and recorded his music and works of many other composers including Cornelius Cardew, Meredith Monk, Pauline Oliveros, Karlheinz Stockhausen, and Stefan Wolpe.

For much of his life, Eastman was recognized for his singular skills as a vocalist, audible in his vir-

tuosic recording of Peter Maxwell Davies's *Eight Songs for a Mad King* and in the bright lyricism of his 1973 composition *Stay On It*. The archival recording of Eastman performing at the keyboard with the S.E.M. Ensemble in Albany in 1974 illustrates his rich range of pianistic training and artistic expression. Four compositions of the early 1970s, *Joy Boy*, *Femenine*, *Masculine*, and *That Boy* all engage with issues of gender in their titles; Eastman invites us to listen beyond the mark of singular identity. *Joy Boy* experiments with ranges that resist normative gender categorization (refusing the listener's expectation for musical ranges that align with binary designations) and *Femenine* blends improvisation with two lines that remain the same throughout the piece (vibraphone and sleigh bells).

The activity of *Femenine*'s opening motive catches the ear instantly: in the first bar, the vibraphone rapidly strikes E-flat 12 times, in three groups of four sixteenth notes. Then in the next bar, E-flat confidently steps up to F, returns to E-flat, and then goes back up to F, with one final step back and up, prefiguring an intense focus throughout the piece on

these two pitches. The major 2nd interval between E-flat and F is woven throughout *Femenine*'s sonorous texture. The motive establishes a tactus while providing a cushion of sound on which new ascending melodic patterns and triadic fortresses – of E-flat, F-major, and A-flat major – are built.

The title *Femenine* bears consideration, with “e” replacing the fourth letter (“i”) in the traditional spelling of “feminine.” The insertion of an “e” changes “-min-” into “-men-”, foregrounding rather than displacing the “e” in “women” as in the 1970s rendering of “womyn” and in the 2020s more inclusive “womxn”; this change brings “men” fully within the word “Feminine.” The alternation of E-flat and F in the motive, the subsequent simultaneous sounding of E-flat and F, and the later repeated stepwise motion between B-flat and C all emphasize not only the relationship of two pitch elements but a binaried system of gender, one that Eastman would query in his 1979 statement “The Composer as *Weakling*” in which he reflected on the obligation and message of a composer:

“The composer is therefore enjoined to accomplish the following: she must establish himself as a major instrumentalist, he must not wait upon a descending being, and she must become an interpreter, not only of her own music and career, but also the music of her contemporaries, and give a fresh new view of the known and unknown classics.”¹

Eastman's dual gendering of the composer, as “she,” “he,” “himself,” and “her,” and his shifting between personal pronouns within a single sentence is given life in sound in *Femenine*'s continuous shifting of emphasis on pitch primacy and the stretching of the sound world from the opening motive. The work of the composer, after Eastman's theorization above, is to facilitate the making of music in conversation with a listener. The performer, as an interpreter of form, leans into classical Western notation and retextures the possibilities of sonic indicators. The score cannot tell all and an improvised reading of a work does not deny the vibrance of the performer's intention and body. *Femenine* stages change, repetition, and flight for

1 Julius Eastman, “The Composer as *Weakling*,” *EAR Magazine*, May 1979.

the listener. His hand written indications sprinkled throughout the score draws the performer in closer to their own embodied interpretation of the work. Eastman could not wait for others to rally around him; he pushed forward by reorganizing the aesthetic structures that effaced his flight. “Hold and Return,” a directive Eastman writes into the score, captures *Femenine*’s ability to sustain phrases and embellish repeated musical lines as they reemerge throughout the performance.

Femenine stages Eastman’s shaping and building of the black queer masculine form – caught not necessarily between two poles of gender, but with his work constantly driving his own self-making. He was an inventor and sculptor, reminiscent of Jean Tinguely and Harry Bertoia. The score takes on the texture of a sound sculpture. Clanging, noisy, joyful, and playful in turn, the sculpture emerges from these primary elements, moulding and pressing, jiggling and jollying, through a linear flow of sound and insistent chordal punctuations. The continuous hum of the prime motive as a bed of sound against the softness of the texture and the fierce-

ness of the accented major triads takes flight into a dreamscape, making possible new ways of listening, knowing, and being.

Ellie M. Hisama & Isaac Jean-François

Due to the pandemic shutdown, performers from the New York City based Talea Ensemble and Harlem Chamber Players met and made music together for the first time in Spring 2021, while creating this recording of Julius Eastman's (1940–90) monumental composition *Femenine* (1974). Originally intended as a live collaboration, these combined forces have since performed the work for audiences at the venerated local venues Harlem Stage and Lincoln Center.

However, it was during the first trepidatious moments of the world reopening that we gathered at Oktaven Audio to bring these recorded sounds together. It was an auspicious way to re-enter the artistic fold and I was fortunate enough to participate both as Music Director and as performer on Nord Lead 2 synth. I was asked to guide Talea and Harlem Chamber Players through the sonic and operational praxis of *Femenine* because of my personal history with this and several other of Julius' compositions which I helped usher back into the world after more than 25 years of virtual extinction. Therefore, what follows is a brief history of my

experience within the extraordinary revival of Eastman's brilliant work.

When the first full length recording of his music was released in 2005, Julius Eastman was, for me, only an intriguing name I had repeatedly come across in the archives at legendary NYC venue The Kitchen, where I had been a music intern. By then I was several years into a robust autodidactic study of the musical epoch that *Femenine* now epitomizes. At the time Arthur Russell's music was in full posthumous ascension, and there was Julius: the voice in Russell's avant disco hit *Go Bang*, conductor of the *Tower of Meaning* sessions, etc. As soon as I learned of its release, I bought a copy of the *Unjust Malaise* LP and was finally introduced to Eastman's own visceral and engaging work. From start to finish of the three CD set, I felt profound sympathy with its language and spirit as both a performer and composer.

At the time, I was a member of the composer-performer ensemble Ne(x)tworks (which included the prodigiously talented pianist on this recording, Stephen Gosling). Violinist Cornelius (Neil) Dufallo and

I were developing programs for the group's upcoming residency at ISSUE Project Room in Brooklyn (only recently sited at its venerated "silo" space on the Gowanus Canal). I suggested we bring Eastman's music into the group's repertoire given our focus on "creative music," compositional work typically incorporating improvisatory elements, but performance materials were virtually nonexistent at the time. Neil and I endeavored to collaboratively create what, to my knowledge, was the first posthumous score realization of Eastman's music for his 1973 composition *Stay On It*. We extensively discussed how to visually represent what we heard as Julius' hybridized use of pre-composed material and informed player choice (the latter of which seemed to be (re)shaping the piece's form in real-time). We only had the December 1973 *Unjust Malaise* version to work from at the time, and surviving musicians who had played the piece didn't seem to remember much about it. The process felt like archaeological, educated guess-work. We decided our score would combine transcribed notation with instruction-based options for players to choose from.

In June 2006, we included our realization on a wide-ranging program of works by established creators from the avant garde and creative music fields. It was a revealing and life-changing event. Hearing *Stay On It* alongside works by Christian Wolff, James Tenney, John Zorn, and Wadada Leo Smith, I was struck by how Julius' aesthetic felt like connective tissue, encompassing the approaches of this disparate roster of mid-to-late 20th century musical thinkers yet utterly distinctive and idiosyncratic. His world-making genius is fully on display in *Stay On It. Feminine* (composed during the same period) is an even more expansive, genuinely epic example of his genius.

Despite continued efforts to shine brighter light on his work by composer Mary Jane Leach (Eastman's indefatigable colleague, researcher, and champion), by academic essayists such as Ryan Dahoney and Ellie Hisama (co-author of the accompanying liner note of this album), and in performances by Ne(x)works and others including thingNY and pianist Joe Kubera (himself a long-time Eastman collaborator), several years passed with only minimally increased

public awareness. The widespread and inexorable rise of “Eastmania” (as Julius’ colleague, the polymathic George E. Lewis, has humorously dubbed it) finally began to catalyze around 2015. That year saw the first contemporary performances of Eastman’s incredible four-piano pieces in Philadelphia (organized by the presenter Bowerbird) and the publishing of the book *Gay Guerrilla: Julius Eastman and His Music*, edited by Ms. Leach and Renee Levine Packer. Then in 2016, an archival recording of S.E.M. Ensemble performing *Femenine* from November 1974 was released. It features Eastman on piano, undergirding and driving the piece, along with the everpresent vibraphone material, through its glorious and constantly evolving form. The attention of critics and cognoscenti alike was now fixed on Julius and his fascinating life and work. My Eastman activities increased in kind during this period. Bowerbird organized *That Which Is Fundamental*, a retrospective festival curated by Tiona Nekkia McClodden and Dustin Hurt, that took place first in Philly in May 2017, then at The Kitchen in early 2018. I was commissioned to edit and engrave *Femenine*’s extant manuscript score for the festival, and then

served as Music Director for its first performance at The Rotunda with Arcana New Music and later at The Kitchen with Petr Kotik’s still-extant S.E.M. For The Kitchen festival, I was also commissioned to create a score realization (via sedulous audio transcription and two pages of manuscript that materialized) for Julius’ improvisatory juggernaut *Trumpet* (1970) for trumpet septet. My group TILT Brass gave its memorable premiere. After these robust performances and others taking place in Europe (importantly, Apartment House during the 2016 London Contemporary Music Festival), Julius Eastman’s compositional output had fully reemerged to universal accolades.

The intuitive calibration of playerly elements that Neil Dufallo and I presumed Julius employed in *Stay On It* remained a guiding principle in my approach to making scores for *Trumpet* and the awesome work on this album. This way of organizing one’s compositions, a political eschewing of hierarchy in pursuit of a collective musical goal, was present in much of the music Eastman encountered in Buffalo as a Creative Associate, a crucial fact I emphasize

when leading performances. To honor this zeitgeist, my version of *Femenine* is consciously simplified, essentially a sectionalized and lightly edited engraving of the manuscript (presciently preserved for us by composer and multi-instrumentalist Elliott Sharp). Rather than impose a limiting editorial perspective, I maintained the visual “basicness” of Julius’ hand, to elicit a famous locution of Eastman’s, embracing the spiritual praxis of the period and to *Femenine* in particular. Julius’ score welcomes a wide range of skill sets and personhoods: a mere four pages of streamlined notation, the players choosing when and when not to play during its 70+ minutes, instantiated by clangorous sleigh bells and a euphonous 13-beat, 2-note vibraphone mantra.

In our initial meetings for this recording, all fully masked and feeling uneasy from the widespread devastation wrought by the pandemic (especially in our fair city), the inclusive, loving energy found at the heart of *Femenine* helped allay our very real concerns and brought our new coalition together beautifully. While there are many stand out, individ-

ual performances throughout these nearly 72 minutes of music, they were all executed in service to a larger purpose. We hope you enjoy the fruits of our shared labor.

Chris McIntyre



Julius Eastman

Julius Eastman (1940–1990) was a composer, conductor, singer, pianist, and choreographer. A singular figure in New York City's downtown scene of the 1970s and 80s, he also performed at Lincoln Center with Pierre Boulez and the New York Philharmonic, and recorded music by Arthur Russell, Morton Feldman, Peter Maxwell Davies, and Meredith Monk. "What I am trying to achieve is to be what I am to the fullest," he said in 1976. "Black to the fullest, a musician to the fullest, a homosexual to the fullest." Despite his prominence in the artistic and musical community in New York, Eastman died in obscurity in a Buffalo, NY hospital. His death went unreported for eight months, until an obituary by Kyle Gann appeared in the *Village Voice*. Eastman left behind few scores and recordings, and his music lay dormant for decades until a three-CD set of his compositions titled *Unjust Malaise* was issued in 2005 by New World Records. In

the years since, there has been a steady increase in attention paid to his music and life, punctuated by newly found recordings and manuscripts, worldwide performances and new arrangements of his surviving works, and newfound interest from choreographers, scholars, educators, and journalists. "The brazen and brilliant music of Julius Eastman [...] commands attention: wild, grand, delirious, demonic, an uncontainable personality surging into sound," writes Alex Ross for *The New Yorker*.

Harlem Chamber Players

The Harlem Chamber Players is an ethnically diverse collective of professional musicians dedicated to bringing high caliber, affordable, and accessible live music to people in the Harlem community and beyond. Founded in 2008, The Harlem Chamber Players annually presents a rich season of formal live concerts indoors, outdoors, and online. They promote arts inclusion and equal access to the arts, bringing live music to underserved communities and promoting shared community arts and cultural engagement. The group was first inspired by the late Janet Wolfe, a longtime patron of minority musicians and the founder of the NYC Housing Authority Symphony Orchestra. The Harlem Chamber Players has presented culturally relevant programs at numerous venues throughout the city and collaborated with many other arts organizations; they serve as artists-in-residence at the Harlem School of the Arts.

The Harlem Chamber Players has been featured on national radio at WQXR/WNYC at The Greene Space, and has been mentioned in articles in *The New York Times*, *The Wall Street Journal*, *The Guardian*, *Musical America*, and on NPR, NBC, and Here and Now on ABC. The Harlem Chamber Players was awarded the 2022 Sam Miller Award for the Performing Arts.

Talea Ensemble

The Talea Ensemble's mission is to champion musical creativity, cultivate curious listeners, and bring visionary new works to life through vibrant performances that remain in the audience's imagination long after a concert. Recipients of the Chamber Music America / ASCAP Award for Adventurous Programming, Talea has brought to life more than 45 commissions of major new works since it was founded in 2008. The ensemble has helped introduce New York City audiences to important works by composers such as Pierre Boulez, Georg Friedrich Haas, Beat Furrer, Olga Neuwirth, Unsuk Chin, and Hans Abrahamsen.

Festival engagements include performances at Lincoln Center Festival, Donaueschingen Musiktage, Internationales Musikinstitut Darmstadt, the Fromm Concerts at Harvard University, Warsaw Autumn Festival, Wien Modern, Vancouver New

Music, Time of Music Finland, TIME:SPANS, and many more. The ensemble has also partnered with institutions from across disciplines, such as the Institute of Contemporary Art Boston, the City of Ideas Festival in Mexico, or the Storm King Art Center. Talea's recordings have been distributed worldwide on prestigious labels, and been broadcast on ORF (Austria), HRF (Germany), and WQXR's Q2. Talea assumes an ongoing role in supporting a new generation of composers, and has undertaken residencies in music departments around the country.

Geboren im Jahr 1940 in New York City, wuchs Julius Eastman in Ithaca, New York, auf und verbrachte einen Großteil seines Lebens im Norden von New York. Er studierte Klavier am Curtis Institute of Music in Philadelphia und verlagerte dann seinen Fokus auf Komposition. Eastman war Assistenzprofessor für Musik an der State University of New York in Buffalo und trat 1969 den Creative Associates bei, einer Gruppe von Komponist:innen der Neuen Musik und der Moderne an der SUNY Buffalo. Buffalo etablierte sich als vielversprechendes Zentrum für neue und experimentelle Musik, mit Fakultätsmitgliedern wie Lukas Foss und Morton Feldman sowie Musiker:innen wie Charles Mingus, Gastprofessor am Slee Department; Archie Shepp, stellvertretender Direktor des Independent Studies Program; und der Sopranistin Gwendolin Sims. Als Mitglied der Creative Associates und des S.E.M. Ensembles hat Eastman seine eigene Musik und die Werke vieler anderer Komponist:innen aufgeführt und aufgenommen, darunter Cornelius Cardew, Meredith Monk, Pauline Oliveros, Karlheinz Stockhausen und Stefan Wolpe.

Ein Großteil seines Lebens wurde Eastman für seine außergewöhnlichen Fähigkeiten als Sänger geschätzt, die in seiner virtuosen Aufnahme von Peter Maxwell Davies' *Eight Songs for a Mad King* und im lebendigen lyrischen Reichtum seiner Komposition von 1973 *Stay On It* hörbar sind. Die Archivaufnahme von Eastmans Klavierspiel mit dem S.E.M. Ensemble in Albany aus dem Jahr 1974 zeigt die Vielfalt seiner pianistischen Ausbildung und seines künstlerischen Ausdrucks. Vier Kompositionen aus den frühen 1970er Jahren – *Joy Boy*, *Femenine*, *Masculine* und *That Boy* – befassen sich alle in ihren Titeln mit Geschlechterfragen. Eastman lädt uns ein, über das Maß der individuellen Identität hinauszuhören.

Joy Boy experimentiert mit Tonlagen, die sich einer normativen Geschlechterkategorisierung widersetzen (die Hörerwartung an musikalische Tonlagen, die mit binären Bezeichnungen übereinstimmen, ablehnend), und *Femenine* verbindet Improvisation mit zwei Linien, die während des Stücks unverändert bleiben (Vibraphon und Schellen). Die Aktivität des Eröffnungsmotivs von *Femenine* fesselt sofort das Ohr: In der ersten Taktzeit schlägt das Vibraphon

rasch zwölfmal den Ton Es an, in drei Gruppen von je vier Sechzehntelnoten. Dann steigt das Es im nächsten Takt selbstbewusst auf F, kehrt zu Es zurück und steigt dann erneut auf F, mit einem letzten Schritt zurück und nach oben, was eine intensive Konzentration auf diese beiden Tonhöhen im gesamten Stück vorwegnimmt. Das große Sekundintervall zwischen Es und F zieht sich durch die klangliche Textur von *Femenine*. Das Motiv schafft einen Taktgeber, während es eine Klangpolsterung bietet, auf der neue aufsteigende melodische Muster und triadische Festungen – Es-Dur, F-Dur und As-Dur – aufgebaut werden.

Der Titel *Femenine* verdient Beachtung, da er das vierte Zeichen („i“) in der traditionellen Schreibweise von „feminine“ durch ein „e“ ersetzt. Durch das Einfügen eines „e“ wird „-min-“ zu „-men-“, wobei das „e“ in „women“ nicht verdrängt, sondern hervorgehoben wird, wie es in den 1970er Jahren bei „womyn“ und in den inklusiveren „womxn“ der 2020er Jahre der Fall ist. Diese Änderung bringt „men“ vollständig in das Wort „Femenine“ ein. Die Abfolge von Es und F im Motiv, das anschließende gleichzeitige

Klingen von Es und F sowie die spätere wiederholte schrittweise Bewegung zwischen B und C betonen nicht nur die Beziehung der beiden Tonhöhen, sondern ein binäres Geschlechtssystem, das Eastman in seiner Aussage von 1979 „The Composer as *Weakling*“ (Komponist:innen als *Schwächlinge*) hinterfragen würde, in der er über die Verpflichtung und Botschaft von Komponist:innen reflektierte:

„The composer is therefore enjoined to accomplish the following: she must establish himself as a major instrumentalist, he must not wait upon a descending being, and she must become an interpreter, not only of her own music and career, but also the music of her contemporaries, and give a fresh new view of the known and unknown classics.“¹

Die duale Geschlechterzuweisung durch Eastman als „she“, „he“, „himself“ und „her“ sowie das Wechseln zwischen persönlichen Pronomen innerhalb eines einzigen Satzes werden im Klang in *Femenine* durch die kontinuierliche Verschiebung der Betonung auf die Tonhöhen-Primärheit und

¹ Julius Eastman, „The Composer as *Weakling*“, *EAR Magazine*, Mai 1979.

die Ausdehnung der Klangwelt vom Eröffnungsmotiv lebendig. Die Arbeit von Komponist:innen, nach Eastmans oben genannter Theoretisierung, besteht darin, die Musik im Gespräch mit Zuhörer:innen zu ermöglichen. Die Interpret:innen greifen auf die klassische westliche Notation zurück und verändern die Möglichkeiten von klanglichen Indikatoren. Die Partitur kann nicht alles erzählen, und eine improvisierte Interpretation eines Werkes verwehrt nicht die Lebendigkeit der Absicht und des Körpers der Interpret:innen. *Femenine* inszeniert Veränderung, Wiederholung und Flucht für die Zuhörer:innen. Seine handschriftlichen Anmerkungen in der Partitur ziehen die Interpret:innen näher zu ihrer eigenen verkörperten Interpretation des Werkes hin. Eastman konnte nicht darauf warten, dass andere sich um ihn versammelten; er trieb voran, indem er die ästhetischen Strukturen neu organisierte, die seine Flucht verschleierten. „Halte und kehre zurück“, eine Anweisung, die Eastman in die Partitur schrieb, fängt die Fähigkeit von *Femenine* ein, Phrasen aufrechtzuerhalten und wiederkehrende musikalische Linien zu verzieren, wenn sie während der Aufführung erneut auftauchen.

Femenine inszeniert Eastmans Formgebung und Aufbau der schwarzen queeren männlichen Form – nicht unbedingt zwischen zwei Geschlechterpolen gefangen, sondern mit seiner Arbeit als ständigem Motor seiner eigenen Selbstgestaltung. Er war ein Erfinder und Skulpteur, erinnerte an Jean Tinguely und Harry Bertoia. Die Partitur nimmt die Textur einer Klangskulptur an. Klirrend, lärmend, fröhlich und spielerisch entsteht die Skulptur aus diesen primären Elementen, die sich durch einen linearen Fluss von Klängen und eindringlichen akkordischen Interpunktionen formen und pressen, rütteln und schütteln. Das kontinuierliche Brummen des Hauptmotivs als Klangbett gegen die Sanftheit der Textur und die Heftigkeit der akzentuierten Dur-Dreiklänge flüchtet sich in eine Traumlandschaft, die neue Wege des Hörens, des Wissens und des Seins ermöglicht.

Ellie M. Hisama & Isaac Jean-François

Aufgrund des pandemiebedingten Stillstands trafen sich Mitwirkende des in New York City ansässigen Talea Ensemble und der Harlem Chamber Players im Frühjahr 2021 zum ersten Mal und musizierten gemeinsam, um diese Aufnahme von Julius Eastmans (1940–90) monumentaler Komposition *Feminine* (1974) zu realisieren. Ursprünglich als Live-Kollaboration geplant, haben sie das Werk bereits an den renommierten lokalen Veranstaltungsorten Harlem Stage und Lincoln Center aufgeführt.

In den ersten banger Momenten der internationalen Wiederöffnung versammelten wir uns bei Oktaven Audio, um diese Aufnahmen zusammenzuführen. Es war eine vielversprechende Art und Weise, wieder in den künstlerischen Betrieb einzusteigen, und ich hatte das Glück, sowohl als musikalischer Leiter als auch als Musiker am Nord Lead 2 Synthesizer mitzuwirken. Ich wurde gebeten, Talea und die Harlem Chamber Players durch die klangliche und spieltechnische Praxis von *Feminine* zu führen, da ich eine persönliche Beziehung zu dieser und mehreren anderen Kompositionen von Julius habe,

die ich nach mehr als 25 Jahren virtueller Auslöschung wieder in die Welt gebracht habe. Im Folgenden möchte ich daher kurz meine Erfahrungen mit der außergewöhnlichen Wiederbelebung von Eastmans brilliantem Werk schildern.

Als 2005 die erste Gesamtaufnahme seiner Musik veröffentlicht wurde, war Julius Eastman für mich nur ein interessanter Name, auf den ich immer wieder in den Archiven des legendären New Yorker The Kitchen gestoßen war, wo ich ein Musikpraktikum absolviert hatte. Zu diesem Zeitpunkt war ich bereits seit mehreren Jahren dabei, mich autodidaktisch mit der Musikepoche zu beschäftigen, die *Feminine* nun verkörpert. Zu dieser Zeit befand sich die Musik von Arthur Russell in einer Phase des posthumen Aufstiegs, und dann war da noch Julius: die Stimme in Russells Avant-Disco-Hit *Go Bang*, Dirigent der *Tower of Meaning*-Sessions, usw. Sobald ich von der Veröffentlichung erfuhr, kaufte ich mir eine Kopie der *Unjust Malaise* LP und lernte endlich Eastmans eigenes, mitreißendes Werk kennen. Von Anfang bis Ende der drei CDs empfand ich tiefe Sympathie für seine Sprache und seinen

Geist, sowohl als Interpret als auch als Komponist.

Zu dieser Zeit war ich Mitglied des Composer-Performer-Ensembles Ne(x)tworks (zu dem auch der außerordentlich talentierte Pianist dieser Aufnahme, Stephen Gosling, gehörte). Der Geiger Cornelius (Neil) Dufallo und ich waren dabei, Programme für den bevorstehenden Aufenthalt der Gruppe im ISSUE Project Room in Brooklyn zu entwickeln (der erst vor kurzem in seinem vereherten „Silo“-Raum am Gowanus Canal eingerichtet wurde). Ich schlug vor, Eastmans Musik in das Repertoire der Gruppe aufzunehmen, da unser Schwerpunkt auf „kreativer Musik“ lag, d. h. auf kompositorischer Arbeit, die in der Regel improvisatorische Elemente enthielt, aber Aufführungsmaterial gab es zu dieser Zeit praktisch nicht. Neil und ich bemühten uns, gemeinsam die meines Wissens erste posthume Partitur von Eastmans Musik für seine 1973 entstandene Komposition *Stay On It* zu erstellen. Wir diskutierten ausgiebig darüber, wie wir das, was wir hörten, visuell darstellen könnten, nämlich als Julius' hybride Verwendung von vorkomponiertem Material und informier-

ten Spielentscheidungen (wobei letztere die Form des Stücks in Echtzeit (neu) zu formen schienen). Wir hatten damals nur die Version von *Unjust Malaise* vom Dezember 1973 zur Verfügung, und die überlebenden Musikerinnen und Musiker, die das Stück gespielt hatten, schienen sich nicht mehr an viel zu erinnern. Der Prozess fühlte sich an wie archäologisches, fundiertes Rätselraten. Wir beschlossen, dass unsere Partitur eine Kombination aus transkribierter Notation und anweisungsbasierten Optionen für die Spielerinnen und Spieler sein würde, aus denen sie wählen konnten.

Im Juni 2006 nahmen wir unsere Realisierung in ein breit gefächertes Programm mit Werken etablierter Kulturschaffender aus den Bereichen Avantgarde und kreative Musik auf. Es war ein aufschlussreiches und lebensveränderndes Ereignis. Als ich *Stay On It* neben Werken von Christian Wolff, James Tenney, John Zorn und Wadada Leo Smith hörte, fiel mir auf, dass Julius' Ästhetik wie ein Bindegewebe wirkt, das die Ansätze dieser unterschiedlichen musikalischen Akteure aus der Mitte bis zum Ende des 20. Jahrhunderts umfasst

und dennoch völlig unverwechselbar und eigenwillig ist. Sein geniales Weltbild kommt in *Stay On It* voll zur Geltung. *Femenine* (komponiert in der gleichen Zeit) ist ein noch weitläufigeres, wahrhaft episches Beispiel seines Genies.

Trotz fortgesetzter Bemühungen der Komponistin Mary Jane Leach (Eastmans unermüdliche Kollegin, Forscherin und Verfechterin), akademischer Essayisten wie Ryan Dahoney und Ellie Hisama (Mitverfasserin der begleitenden Liner Note dieses Albums) und Aufführungen von Ne(x)tworcks und anderen, darunter thingNY und der Pianist Joe Kubera (selbst ein langjähriger Eastman-Kollege), sein Werk in ein helleres Licht zu rücken, vergingen mehrere Jahre, ohne dass das öffentliche Bewusstsein nur minimal zunahm. Der weit verbreitete und unaufhaltsame Aufstieg der „Eastmania“ (wie Julius' Kollege, der Universalgelehrte George E. Lewis, sie humorvoll nannte) begann schließlich um 2015 zu katalysieren. In diesem Jahr gab es die ersten zeitgenössischen Aufführungen von Eastmans unglaublichen Stücken für vier Klaviere in Philadelphia (organisiert vom Moderator

Bowerbird) und die Veröffentlichung des Buches *Gay Guerrilla: Julius Eastman and His Music*, herausgegeben von Frau Leach und Renee Levine Packer. Im Jahr 2016 wurde dann eine Archivaufnahme des S.E.M. Ensembles mit *Femenine* vom November 1974 veröffentlicht. Darauf ist Eastman am Klavier zu hören, der das Stück zusammen mit dem allgegenwärtigen Vibraphonmaterial durch seine glorreiche und sich ständig weiterentwickelnde Form trägt und antreibt. Die Aufmerksamkeit von Kritik und Fachwelt war nun gleichermaßen auf Julius und sein faszinierendes Leben und Werk gerichtet. Meine Aktivitäten in Eastman nahmen in dieser Zeit zu. Bowerbird organisierte *That Which Is Fundamental*, ein von Tiona Nekkia McClodden und Dustin Hurt kuratiertes retrospektives Festival, das zunächst im Mai 2017 in Philadelphia und dann Anfang 2018 in The Kitchen stattfand. Ich wurde beauftragt, die noch vorhandene handschriftliche Partitur von *Femenine* für das Festival zu bearbeiten und einzurichten, und fungierte dann als musikalischer Leiter für die erste Aufführung im The Rotunda mit Arcana New Music und später im The Kitchen mit Petr Kotiks noch vorhandenem S.E.M.

Für das The Kitchen Festival wurde ich auch beauftragt, eine Partitur für Julius' improvisatorischen *Moloch Trumpet* (1970) für Trompetenseptett zu erstellen (mittels einer unermüdlichen Audiotranskription und zwei Seiten des Manuskripts, die zum Vorschein kamen). Die denkwürdige Uraufführung wurde von meiner Gruppe TILT Brass bestritten. Nach diesen überzeugenden Aufführungen und anderen in Europa (vor allem im Apartment House während des London Contemporary Music Festival 2016) war Julius Eastmans kompositorisches Schaffen wieder voll zur Geltung gekommen und wurde allgemein gelobt.

Die intuitive Kalibrierung der spielerischen Elemente, die Neil Dufallo und ich bei Julius in *Stay On It* vermuteten, blieb ein Leitprinzip für meine Herangehensweise bei der Erstellung von Partituren für Trompete und die großartige Arbeit auf diesem Album. Diese Art, die eigenen Kompositionen zu organisieren, eine politische Abkehr von Hierarchien, um ein kollektives musikalisches Ziel zu verfolgen, war in einem Großteil der Musik, die Eastman in Buffalo als Creative Associate ken-

nenlernte, präsent – eine entscheidende Tatsache, die ich bei Aufführungen hervorhebe. Um diesen Zeitgeist zu würdigen, ist meine Version von *Femenine* bewusst vereinfacht, im Wesentlichen ein in Abschnitte unterteilter und leicht bearbeiteter Stich des Manuskripts (das der Komponist und Multiinstrumentalist Elliott Sharp in weiser Voraussicht für uns erhalten hat). Anstatt eine einschränkende redaktionelle Perspektive aufzulegen, habe ich die visuelle „Basicness“ (Einfachheit) von Julius' Schrift beibehalten, um einen berühmten Ausspruch Eastmans zu zitieren, der die spirituelle Praxis der Epoche und insbesondere von *Femenine* umfasst. Julius' Partitur lässt ein breites Spektrum an Fähigkeiten und Persönlichkeiten zu: Sie besteht aus nur vier Seiten gestraffter Notation, und die Spielerinnen und Spieler entscheiden, wann sie während der mehr als 70 Minuten spielen und wann nicht, was durch klirrende Schlittenglocken und ein wohlklingendes 13-taktiges, zweistimmiges Vibraphon-Mantra verdeutlicht wird.

Bei unseren ersten Treffen für diese Aufnahme, bei denen wir alle vollständig maskiert waren und uns

angesichts der weit verbreiteten Erschütterungen durch die Pandemie (vor allem in unserer schönen Stadt) unwohl fühlten, half die integrative, liebevolle Energie, die im Herzen von *Feminine* zu finden ist, unsere sehr realen Sorgen zu zerstreuen und brachte unsere neue Gemeinschaft wunderbar zusammen. Es gibt zwar viele herausragende Einzelleistungen in diesen fast 72 Minuten Musik, aber sie wurden alle im Rahmen eines größeren Ziels umgesetzt. Wir hoffen, Sie genießen die Früchte unserer gemeinsamen Arbeit.

Chris McIntyre

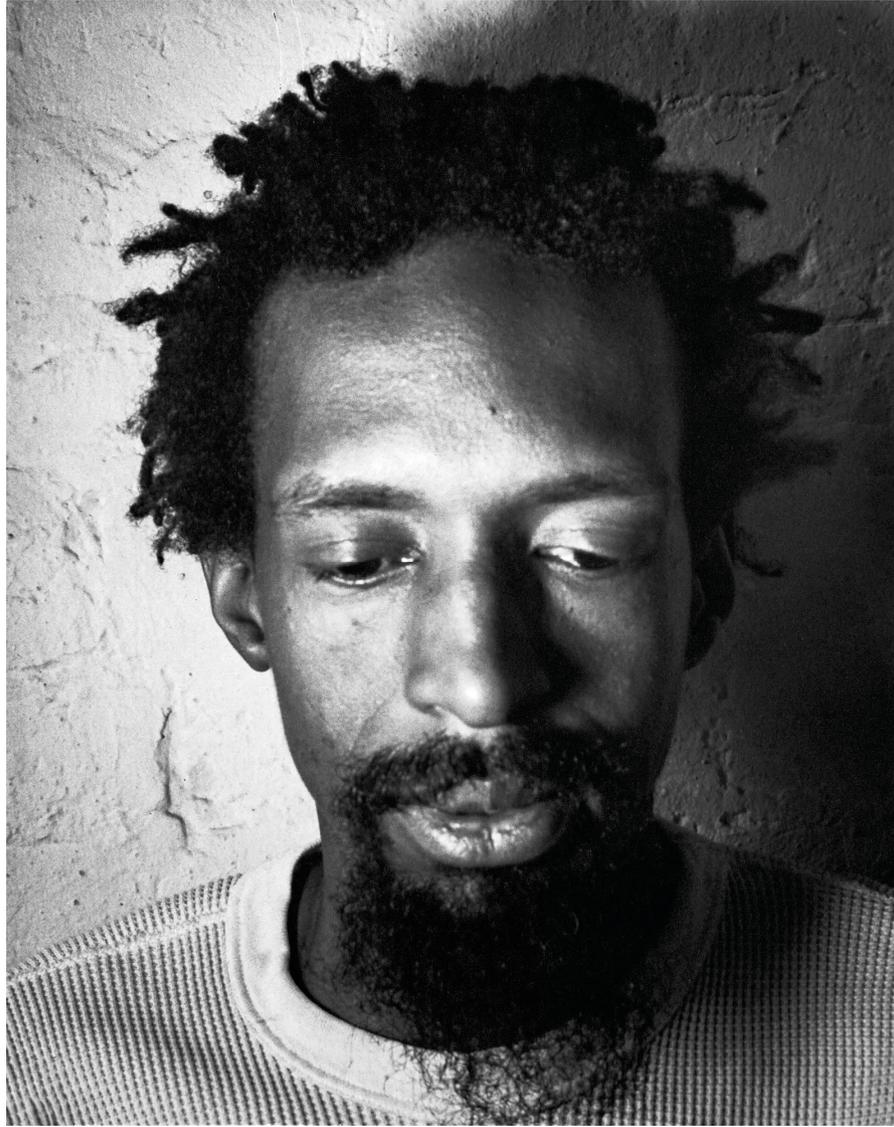


© Ron Hammond

Julius Eastman

Julius Eastman (1940–1990) war Komponist, Dirigent, Sänger, Pianist und Choreograph. Er war in den 1970er und 1980er Jahren eine einzigartige Persönlichkeit der New Yorker Downtown-Szene, trat mit Pierre Boulez und den New Yorker Philharmonikern im Lincoln Center auf und spielte Musik von Arthur Russell, Morton Feldman, Peter Maxwell Davies und Meredith Monk ein. „Was ich versuche zu erreichen, ist vollkommen der Mensch zu sein, der ich bin“, sagte er 1976, „vollkommen Schwarzer, vollkommen Musiker, vollkommen Homosexueller“. Trotz seiner Berühmtheit in der New Yorker Kunst- und Musikszene starb Eastman anonym in einem Krankenhaus in Buffalo, New York. Sein Tod blieb acht Monate lang unbemerkt, bis ein Nachruf von Kyle Gann in der *Village Voice* erschien. Eastman hinterließ nur wenige Partituren und Aufnahmen, und seine Musik lag jahrzehntelang brach, bis 2005 eine dreiteilige CD-Box mit seinen Kompositionen

unter dem Titel *Unjust Malaise* erschien. In den folgenden Jahren wuchs die Aufmerksamkeit für seine Musik und sein Leben stetig, begleitet von neu aufgefundenen Aufnahmen und Manuskripten, Aufführungen seiner Werke weltweit, neuen Arrangements seiner erhaltenen Werke und einem wachsenden Interesse von Choreograf:innen, Wissenschaftler:innen, Pädagog:innen sowie Journalist:innen. „Die kühne und brillante Musik von Julius Eastman [...] zieht die Aufmerksamkeit auf sich: wild, grandios, wahnhaft, dämonisch, eine unaufhaltsame Persönlichkeit, die sich in Klang verwandelt“, schrieb Alex Ross für *The New Yorker*.



Harlem Chamber Players

Die Harlem Chamber Players sind eine ethnisch vielfältige Gruppe professioneller Musiker:innen, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, der Bevölkerung von Harlem und darüber hinaus qualitativ hochwertige, erschwingliche und zugängliche Live-Musik zu bieten. Gegründet im Jahr 2008, präsentieren die Harlem Chamber Players jedes Jahr eine reichhaltige Saison an Live-Konzerten – indoor, outdoor und online. Sie fördern die Integration der Künste und den gleichberechtigten Zugang zu den Künsten, bringen Live-Musik in benachteiligte Gemeinden und unterstützen Kunst und kulturelles Engagement in der Gemeinschaft. Die Gruppe wurde ursprünglich von der verstorbenen Janet Wolfe inspiriert, einer langjährigen Förderin von Minderheitenmusiker:innen und Gründerin des NYC Housing Authority Symphony Orchestra. Die Harlem Chamber Players haben kulturell relevante Programme an zahlreichen Orten der Stadt aufge-

führt und mit vielen anderen Kunstorganisationen zusammengearbeitet. Sie sind Artists in Residence an der Harlem School of the Arts.

Die Harlem Chamber Players wurden von nationalen Radiosendern wie WQXR / WNYC im Greene Space ausgestrahlt und in Artikeln in der *New York Times*, dem *Wall Street Journal*, dem *Guardian*, *Musical America* sowie auf NPR, NBC und Here and Now auf ABC erwähnt. Die Harlem Chamber Players wurden mit dem Sam Miller Award for the Performing Arts 2022 ausgezeichnet.

Talea Ensemble

Die Mission des Talea Ensembles ist es, musikalische Kreativität zu fördern, neugierige Zuhörer:innen zu begeistern und visionäre neue Werke durch lebendige Aufführungen zum Leben zu erwecken, die noch lange nach dem Konzert in den Köpfen des Publikums bleiben. Als Gewinner des Chamber Music America / ASCAP Award for Adventurous Programming hat Talea seit seiner Gründung im Jahr 2008 mehr als 45 Kompositionsaufträge für bedeutende neue Werke vergeben. Das Ensemble hat dem New Yorker Publikum wichtige Werke von Komponist:innen wie Pierre Boulez, Georg Friedrich Haas, Beat Furrer, Olga Neuwirth, Unsuk Chin und Hans Abrahamsen vorgestellt.

Festivalauftritte umfassen Aufführungen beim Lincoln Center Festival, den Donaueschinger Musiktagen, dem Internationalen Musikinstitut Darmstadt, den Fromm Concerts an der Harvard University, dem

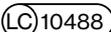
Warsaw Autumn Festival, Wien Modern, Vancouver New Music, Time of Music Finland, TIME:SPANS und vielen anderen. Das Ensemble hat auch mit Institutionen verschiedener Disziplinen wie dem Institute of Contemporary Art Boston, dem City of Ideas Festival in Mexiko und dem Storm King Art Center zusammengearbeitet. Die Aufnahmen von Talea wurden weltweit bei renommierten Labels veröffentlicht und im ORF (Österreich), HRF (Deutschland) und WQXR's Q2 ausgestrahlt. Talea unterstützt kontinuierlich eine neue Generation von Komponist:innen und hat Residenzen an Musikhochschulen im ganzen Land organisiert.

Recording Venue	Oktaven Audio, Mount Vernon, New York/USA
Recording Date	15 May 2021
Engineer	Ryan Streber
Mixing, Editing	David Adamcyk
Producer	Thomas Fichter
German Translations	Benjamin Immervoll
Publisher	G. Schirmer
Cover	based on artwork by Enrique Fuentes

The recording of Julius Eastman's "Femenine" was funded by the TIME:SPANS 2020 festival and was made possible by the Earle Brown Music Foundation Charitable Trust.

TIME:SPANS

0015116KAI – © 2023 HNE Rights GmbH . © 2023 KAIROS
a production of KAIROS . www.kairos-music.com

 ISRC: ATK941511601

[austromechana](http://austromechana.com)[®]